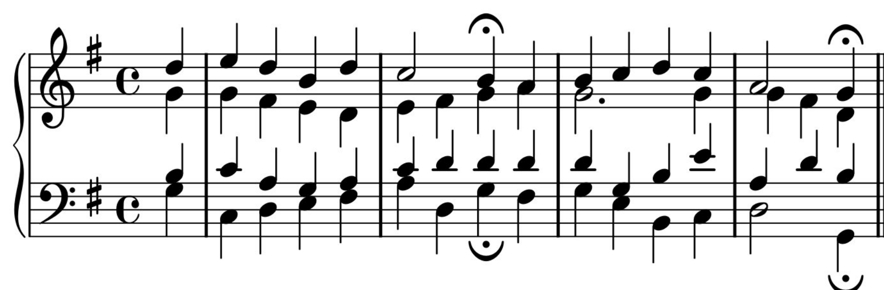
Escola de Música do Conservatório Nacional
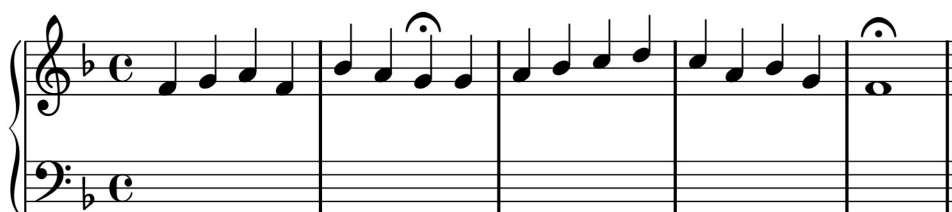
Análise e Técnicas de Composição (2.º ano)

Prova final de 1.º período

1 Analise harmonicamente o seguinte trecho, não se esquecendo de indicar a tonalidade em que o mesmo se encontra. .... [30%]



2 Realize uma harmonização a quatro vozes da seguinte melodia. .... [30%]



3 Para cada uma das seguintes questões indique, entre as quatro alternativas de resposta apresentadas, aquela que lhe parece ser a mais correta. .... [40%]

1. Na harmonia tonal, classificam-se os encadeamentos entre dois quaisquer acordes segundo a seguinte taxonomia:

   (a) Tipo 1, quando há uma nota em comum; tipo 2, quando há duas notas em comum; tipo 3, quando há três notas em comum; e tipo 4, quando não há notas em comum entre ambos os acordes.

   (b) Tipo 1, quando não há notas em comum; tipo 2, quando há pelo menos uma nota em comum; tipo 3, quando há pelo menos duas notas em comum; e tipo 4, quando todas as notas se mantêm em comum entre ambos os acordes.

   (c) Tipo 1, quando não há notas em comum; tipo 2, quando há uma nota em comum; tipo 3, quando há duas notas em comum; e tipo 4, quando todas as notas se mantêm em comum entre ambos os acordes.

   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

2. Do mais forte para os mais fraco, estes quatro tipos de encadeamentos se ordenam da seguinte forma:

   (a) Tipo 1, tipo 2, tipo 3 e tipo 4.
   (b) Tipo 2, tipo 1, tipo 3 e tipo 4.
   (c) Tipo 4, tipo 3, tipo 2 e tipo 1.
   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

3. São considerados fortes os seguintes tipos de encadeamentos:

   (a) Tipo 1 e tipo 3.
   (b) Tipo 2 e tipo 1.
   (c) Tipo 3 e tipo 4.
   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

4. Em termos hierárquicos, os acordes numa tonalidade são considerados, do mais importante para o menos importante, da seguinte forma:

   (a) I, IV, ii, V, vi, iii e vii.
   (b) I, V, ii, IV, vi, iii e vii.
   (c) I, V, IV, ii, vi, iii e vii.
   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

5. Indique qual das seguintes afirmações é falsa:

   (a) A terceira de um qualquer acorde pode ser omitida.
   (b) É possível omitir a quinta de um qualquer acorde, bem como a sua fundamental quando o contexto seja bastante para se inferir a respectiva função tonal.
   (c) A ordem de duplicação das notas de um acorde de três notas segue a seguinte preferência por ordem decrescente: em primeiro lugar equaciona-se a duplicação da sua fundamental, em segundo lugar a duplicação da sua quinta, sendo que a duplicação da terceira só será possível em determinadas situações.
   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

6. A terceira de um acorde pode ser duplicada na seguinte situação:

   (a) Quando as vozes que efetuam essa duplicação não se movimentam, nem antes nem depois desta, por movimento direto.
   (b) Quando as vozes que efetuam essa duplicação não se movimentam, nem antes nem depois desta, por movimento direto e na condição de essa duplicação não ser efetuada sobre a terceira do acorde da dominante.
   (c) Quando as vozes que efetuam essa duplicação não se movimentam, nem antes nem depois desta, por movimento contrário e na condição de essa duplicação não ser efetuada sobre a terceira do acorde da dominante.
   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

7. Indique qual das seguintes afirmações é verdadeira:

   (a) Não se permite a formação de uníssono, oitavas ou quintas consecutivas, entre o mesmo par de vozes, excepto se estas procederem entre si por movimento contrário.
   (b) O atingimento de oitavas ou quintas por movimento direto pode ser efetuado em qualquer par de vozes na condição de uma qualquer das duas vozes deste par se movimentar por grau conjunto.
   (c) A terceira do acorde da dominante pode ser duplicada numa harmonização a quatro vozes sob a condição de as vozes do par não se movimentarem, nem antes nem depois desta duplicação, por movimento contrário.
   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

8. Na harmonia tonal existe o encadeamento de alguns acordes que é de evitar. Assim, assinale, entre as diversas alternativas aqui apresentadas, aquela que contém acordes cujo encadeamento se enquadra nesta situação:

   (a) iii_b / vi_b; vii_a / I_a; V_a / IV_a; e V_a / vi_b.
   (b) iii_a / vi_a; vii_b / iii_a; V_a / IV_b; e V_b / vi_a.
   (c) iii_a / vi_a; vii_b / iii_a; V_b / IV_b; e V_a / vi_a.
   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

9. Assinale a afirmação que de entre as seguintes é verdadeira:

   (a) A síncopa harmónica pode ser usada somente no início de uma frase.
   (b) A síncopa harmónica pode ser usada somente no final de uma frase.
   (c) A síncopa harmónica não deve ser usada nem no início nem no fim de uma frase.
   (d) Nenhuma das respostas anteriores.

10. Indique qual das seguintes afirmações é falsa:

    (a) O primeiro andamento do *IV Concerto Brandemburguês*, de J. S. Bach, é construído numa forma de *ritornello*.
    (b) A forma de *ritornello* é constituída pela alternância entre um material temático, repetido total ou parcialmente nos diversos tons próximos, com material diverso, de carácter contrastante, apresentado sob a forma de *episódio* ou *divertimento*.
    (c) A forma de *fuga* é sempre constituída por uma *exposição* seguida por três *episódios* ou *divertimentos* intercalados com *reexposições* do material temático usado na *exposição* da mesma, terminando num *stretto* ou *reexposição final*, sendo que nenhum compositor do período *Barroco* se desviou deste *modelo escolástico*.
    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

11. Numa harmonia a quatro vozes, ao estilo de *Coral Luterano*, nunca se deve:

    (a) Duplicar a fundamental de um acorde.
    (b) Realizar quintas ou oitavas sucessivas entre o mesmo par de vozes.
    (c) Duplicar a terceira de um qualquer acorde, independentemente das condições em que tal duplicação é efetuada.
    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

12. Entre as formas musicais que podemos encontrar no *Barroco* (ca. 1620 a 1750) temos a *fuga*. Diga pois qual das seguintes afirmações é falsa:

    (a) Enquanto a *resposta real* consiste numa mera transposição do *tema* – normalmente à dominante –, a *resposta tonal* consiste numa adaptação desta mesma transposição tendo por base critérios de ordem tonal[1].
    (b) O *contra tema* possui, regra geral, características melódico-rítmicas complementares ao *tema* utilizado.
    (c) Existe uma semelhança entre as formas de *fuga* e de *ritornello*, no sentido de que em ambas existe uma alternância entre um *material temático* e um outro *material diversificado* – este último muitas vezes constituído sobre a forma de marchas harmónicas –, sendo que este *material temático* vai ser apresentado, ao longo da respetiva forma, nos diversos tons próximos da tónica.
    (d) Nenhuma das respostas anteriores.

[1] É que a modulação à nova tonalidade em que surge esta mesma *resposta* tende a acontecer já depois de a mesma se ter inciado.